

曹禺演劇の可能性

米田和弘

はじめに

中国話劇確立者の一人、曹禺(本名・萬家宝、1910～1996)は、西洋演劇のエッセンスを吸収し、中国の土壤への移植に成功したという評価により、広く海外にも名声を轟かせることになった劇作家である。

特に処女作である『雷雨』と第二作である『日出』とは、初期作品ということもあって、曹禺の才能の粹、全身全霊を傾けた精華が凝縮されている。そこで『雷雨』、『日出』を中心に、曹禺演劇はどのような可能性を持っているのかについて、考察を加えていく。

1.『雷雨』の特徴について

『雷雨』における序幕と尾声は、ギリシア悲劇における「コロス」の役割を果たし、劇に「欣賞的距離」を与えることが、曹禺自身によって『《雷雨》序』に述べられている。また形式としてはギリシア悲劇における「プロロゴス」と「エクソドス」の対応に近い。この作品は1日のうちに全ての事件が発生し、解決する構成をとっており、それを包むように配置されているのが序幕と尾声である。いま、便宜的に第一幕から第四幕までを「劇時間」、序幕と尾声を「10年後の時間＝後日譚」と称してみる。

後日譚は冬の日であり、対して劇時間は蒸し返るような暑さの夏の日である。まずこの季節の対比が観客にインパクトを与える。そして劇時間では四鳳のはじけるような若さ、魯貴のしたたかさといった、後日譚における「冬＝死」のイメージと対称的に「夏＝生」のイメージが展開される。周夫妻の激しい葛藤も、ここでは生のイメージを強烈に打ち出している。継母と継子との禁断の愛憎劇も強い生命感をみなぎらせている。繁漪に対する樸園のサディスティックなまでの亭主関白ぶりと、繁漪の激しい抵抗、萍の繁漪への裏切りといった応酬が小気味良く展開さ

れ、この家庭の内包する複雑な人間模様が浮き彫りにされている。

この劇時間と後日譚との対比の他に、忘れてはならないのが、「30年前の回想」における時間である。それは単に、樸園と侍萍との間にだけ流れている心理的なものではない。樸園が30年前の侍萍を記念し、舞台である客間にそれを再現することによって、同一の場所に時間の層が現出するのである。そしてさらに後日譚の舞台も同じであることから、同じ場所で3つの異なる時間(同景異時)が重なり合うのである。

つまり、『雷雨』に流れる時間は、劇時間を基軸にした時、10年後の時間(序幕・尾声)、現在時点(劇時間)、30年前の時間(回想時間)の計40時間が重層的に併存しており、劇空間が縦の広がりを持っていると言える。しかもその効果は、同じ舞台空間を共存していることによって鮮明に浮かび上がってくるのである。これは『オイディプス王』で用いられる手法に近い。

そして周母子は血縁でないという設定において『ヒッポリュトス』に近いが、パイドラがアフロディテの陰謀でヒッポリュトスに懸想してしまったのとは違い、夫樸園の暴君的統治に人間性を失いつつあった繁漪は、萍との近親相姦関係を自らの意志により選択したのである。

つまり、神の意志による運命的なものではなく、人間の意志によるもののなのである。そしてヒッポリュトスがパイドラを拒絶したために破滅の道を辿ったように、繁漪の未練を拒絶した萍が破滅へと追いやられるのだが、両者の違いは、前者があくまでも夫あるいは父であるテーセウスに対する体面を重んじたのに対し、後者はその起源そのものが樸園に対する反発から生じているため、その関係の暴露自体は兄妹の近親相姦の暴露よりもインパクトが弱い。

ちなみに、郭沫若は『「雷雨」日本語訳への序文』の中で、メンデルの遺伝法則発見以後、「近親相姦が招く悲劇の必然性は非常に弱められた」とし、ギリシア悲劇に範をとることは既に時代遅れである、との認識を示している。近親相姦はもはや悲劇の原因としては不十分だというのである。

『雷雨』は、あくまでギリシア悲劇の影響を受けてはいるが、それは曹禺初期作品の底流には必ず流れている共通の土壌であり、内容的には

むしろイブセンの『幽霊』やオニールの『楡の木陰の欲望』の方から強く影響を受けている。神の登場しないギリシア悲劇である『雷雨』は、そのエッセンスを最大限に吸収しながらも、その影響からの脱却を同時に試みた作品なのではなかったかと考えられる。

イブセンの影響については、その一例として、魯貴と四鳳との会話ではじまる『雷雨』の導入部分の構成が、エングストランとレギーネとの会話ではじまる『幽霊』の導入部分と似ていることが挙げられる。エングストランも魯貴も、卑しくがつつがつしており、羽振りをきかせながら、娘を自分に従属する道具のようにしか見ていない。またレギーネの場合は、近親相姦の事実の露呈という契機によって本格的に「卑しさ」「薄情さ」を発揮する。

「いやです、こんな田舎にぐずぐずして、病人の看護などに一生を費やすのは。」(『幽霊』第三幕、以下同)⁽¹⁾

「それにあの端金の権利だって、あたしにもあるはずですから一ろくでなしのあの指物師と同じくらい。」

「(夫人を見すえて)奥さまは、あたしをもっとお嬢さんらしく育ててくださいとよかったんです。そうすれば、もう少しありがたかったんですけどね。(略)」

アルヴィングの家を飛び出した彼女は墮落し、父親エングストランの売春宿に手を貸すことになる。

四鳳の場合はレギーネほど「卑しさ」は表現されない。どちらかと言えば「健康的」な部分が強調されている。近親相姦発覚後も、「薄情さ」を発揮することなく、幾分自然淘汰に近い形で、存在が耐えきれなくなつて感電により自滅する。それでも未婚のまま妊娠までしていることは、母親と同じ運命をたどっているという表現にしても、やはり不健康なイメージを拭い去ることが出来ない。

しかし、何よりも一番『幽霊』の影響を受けていると思われる部分は、『雷雨』の舞台となっている客間の部屋に過去「幽霊が出た」という表現である。この「幽霊」とはすなわちイブセンの『幽霊』と同義であり、当然ながら本当に死人の魂が化けて出たというのではなく、「因襲」そのものであり、具体的には女性を封建家庭という檻の中に閉じ込

めたことにより生ずる怨嗟の観念であり、生霊と言ひ換えても良いものである。

「(略)わたしたちには取りついているんですよ、父親や母親から遺伝したものが。でも、それだけじゃありませんわ、あらゆる種類の滅び去った古い思想、さまざまな滅び去った古い信仰、そういうものも、わたしたちには取りついていますね。そういうものが、わたしたちの中には現に生きているわけではなく、ただそこにしがみついているだけなのに、それがわたしたちには追っ払えないんですもの(中略)きっと、国中に幽霊がいるんですわ、海の砂ほどいっぱい。(後略)」(第二幕)

イブセンの暗示する「幽霊」の存在は、『人形の家』のノラのように、女性が解放を求めて家を出なかったらどうなるかを起点として生み出された。体面だけのために、人生を犠牲にしなければならない運命を背負わされた女性たちが心に抱く怨念はすさまじく、物の怪そのものの暗いパワーを秘めていると言っても良い。

その同じパワーを繁漪は秘めているのである。『雷雨』における客間の幽霊の正体は、魯貴によって、逢引きしていた繁漪と萍であったことが明かされるが、第二幕で萍と対峙し、周家が人を悶え死にさせることを語るその彼女の姿は、限りなくイブセン的である。

「你父亲对不起我、他用同样手段把我骗到你们家来、我逃不开、生了冲儿。十几年来象刚才一样的凶横、把我渐渐地磨成了石头样的死人。(略)」(第二幕)

ただ少し違うのは『雷雨』が、『幽霊』に見られるような兄妹間の近親相姦だけでなく、オニールの『榆の木陰の欲望』に見られるような義理の母子間での近親相姦も織り込まれて、ちょうど縦糸と横糸のように綾なしていることである。この近親相姦の二重構造が話をより一層複雑なものにし、愛憎を際立たせていることである。

2. 『雷雨』の方向性

『雷雨』の主要登場人物は8人である。周家と魯家が4人ずつと対称を見せており、悲劇の進行のために様々な矛盾を抱えながら衝突を繰り返

すが、概念的に言えば、他人を破滅に追い込むか、あるいはそのエネルギーが内に向かって自滅する、激情的な凸型のエネルギー体のグループと、他人によって破滅に追い込まれるか、あるいは失踪という形で姿を消す受動的な凹型のエネルギー体のグループとが4人对4人の比率で存在する図式が成り立つ。そして突き詰めれば、両グループ間には根本衝突である「樸園=侍萍」の対立と、凸型グループの内部衝突である「萍=繁漪」の対立との二つの対立が中枢で並立しているのである。

対立の要となる周父子については、その行動原理として採用されているのは、「家」に対してのみ体面を重んじる「独善」である。まず樸園については、大海によって告発される過去の罪状は、

「(略)你叫警察杀了矿上许多工人」(第二幕、以下同)

「你的来历我都知道、你从前在哈尔滨包修江桥、故意在叫江提出险」

「(略)我要说、你故意淹死了两千二百个小工、每一个小工的性命你扣三百块钱!姓周的、你发的是绝子绝孙的昧心财!」

など錚々たるものであるが、その一方で家庭では絶対性を保ち、

「我的家庭是我认为最圆满、最有秩序的家庭、我的儿子我也认为都还是健全的子弟、我教育出来的孩子、我绝对不愿叫任何人说他们一点说闲话的。」(第一幕)

と自信を誇示し、家族にとっても、例えば周萍が、

「(躲避地)父亲一向是那样、他说一句就是一句的。」(第二幕)

と語るなど、彼が法律であり道徳である。

また侍萍が樸園から捨てられた時の情景について、

「(略)三十年前、过年三十的晚上我生下你的第二个儿子才三天、你为了要赶紧娶那位有钱有门第的小姐、你们逼着我冒着大雪出去、要离开你们周家的门。」(第二幕)

と語っているように、やはり周家の体面のみを気遣っている彼の姿が明らかとなる。さらに侍萍に再会した時には、

「(忽然严励地)你来干什么?」(第二幕)

と警戒心を剥き出しにしたり、金で解決を図り、

「(略)以后鲁家的人永远不许再到周家来。」(第二幕)

と体面のために他人を顧みない人間像が浮き彫りになっている。

しかしそれは究極には、封建的家庭の枠から離れることのできない彼の心の弱さの裏返しに他ならない。「大概跟老爷买檀香去」、「老爷念经吃素」(ともに第一幕)という祖霊祭祀の表現からは、彼が「家」に対して持つ責任感は強迫観念に近いものではないかとさえ思えるのである。実際その結果孤高になり、彼自身常に深奥に孤独感を持っていることが読み取れる。彼が侍萍を実際異常なまでに記念し、当時の家具の配置や習慣をいつまでも引きずっていることから、それはうかがえる(ちなみに、繁漪は18年前に17歳で周家に嫁いできたから、当時侍萍を追い出した「家柄の良い娘」ではない。当時生まれたばかりだった大海が今27歳だから、先妻とは最長でも9年連れ添ったことになる。しかし先妻との間に子供はなく、その生死も不明である)。

「(走回沙发前坐下、寂寞地)怎么这屋子一个人也没有?」(第四幕)

「(呵欠、感到更深的空洞)家里的人也只有我一个人还在醒着。」(同)

こういった表現から孤独感は伝わるが、最終的には耐え切れずに本心を曝け出し、人間的な弱さをついに露呈する。

「(悔恨地)侍萍、我想你也会回来的。」(第四幕)

「(略)我老了、刚才我叫你走、我很后悔(略)」(同)

このことによって、侍萍に再会した時点で弁解のように語っていた、

「(略)你不要以为我的心是死了、你以为一个人做了一件于心不忍的事就会忘了么?」(第二幕)

という台詞についても、偽善ではなく本心であったことが明らかになるのであるが、既に場面は止め得ない破局の渦中であり、この悔恨の遅きに失したことが、『雷雨』の悲劇の重要な要素となっている。

息子の萍についても父と性質は似ており、繁漪に向かって放つ、

「(冷冷地)如果你以为你不是父亲的妻子、我自己还承认我是我父亲的儿子。」(第二幕)

の台詞は、彼が所詮周家の枠組みを越えることのできない人物であることを物語っている。また、繁漪との不義密通の行為自体がどちらの発意によって始まったものなのかについても、言い分に食い違いが出ている。

「周繁漪 (略)你说过、你愿他死、就是犯了灭伦的罪也干。

周 萍　　你忘了、那是我年青、我的热叫我说出来这样糊涂的话。」(第二幕)

との会話から、萍の方から誘ったことが明白である。それにも関わらず、大海に詰め寄られて打ち明け話をするに及んでの萍の発言では、

「(略)她看见我就跟我发生感情、她要我—(略)」(第四幕)

と繁漪の方から誘ったことになっている。これは、射殺されるかも知れない瀬戸際に及んでも血族の体面を考えているのだともとれる。

しかし彼もまた人間的な弱さを抱えており、魂の救済を常に求めている。四鳳との関係自体もそれが原因であったが、

「(略)他喝酒喝得很多、脾气很暴、有时他还到外国教堂去」(第一幕)という場面にも、彼の救い得ない苦悩が表れている。

一方、破滅の直接原因の一つとなった繁漪の「情念の発動」については、彼女のとった衝動的な行動(萍の追跡、近親相姦の暴露など)は「満たされない女の妄執」から来るものであって、利己的な行動原理とは性質が違ふ。しかしながら、

「(惊愕、停、自语)怎么、我自己的孩子也……」(第一幕)

にあるように、四鳳によって萍と冲の二人の心が奪い去られたことに対して憎悪を感じ、復讐及び萍を独占するという目的のために、無辜の侍萍、四鳳を排斥しようと図った点、さらには実の息子冲を道具のように萍にけしかけ、息子がその意に反するや、

「(略)你不是我的儿子;你不象我、你—你简直是条死猪!」(第四幕)

と詰っている点など、その行動は単なる情念の域を出て、怨念に近いものが感じられる。ここから、彼女の存在は破滅という結果から見ると、起爆剤の役割を果たしていると言える。

しかし繁漪も決して元から破壊者だった訳ではない。萍を詰る場面、

「这不是原谅不原谅的问题、我已经预备好棺材、安安静静地等死、一个人偏把我救活了又不理我、撇得我枯死、慢慢地渴死。让你说、我该怎么办?」(第二幕)

と語っており、彼女もまた犠牲者であるという経緯がわかる。そして、

「(略)周家家庭里所出的罪恶、我听过、我见过、我做过。我始终不是你们周家的人。我做的事、我自己负责任。不象你们的祖父、叔祖、同你们的好父亲、偷偷做出许多可怕的事情、祸移在人身上、外面还是一副道德面孔、慈善家、社会上的好人物。」(第二幕)

「对了、罪恶、罪恶。你的祖宗就不曾清白过、你们家里永远是不干净。」(第二幕)

と繁漪が語るように、周家という「家」が罪惡を醸成する空間として機能しているのは宗祖代々引き継がれているものであり、父子だけがその責を負うべきものではなく、周一族共通のものであることがわかる。

「可是人家说一句、我就要听一句、那是违背我的本性的。」(第二幕)と後妻の彼女がたまたま開明的であったがために矛盾が明らかになっただけのことで、さもなくば連綿と矛盾が続いた可能性もあるのである。

「封建大家庭」が人間の道徳をも変容させ、人間を人間でないものに作り変えていく—このおぞましい正体を世間に知らしめること、これこそが曹禺の描こうとした「暴露大家庭的罪惡」⁽²⁾の本質であろう。

だから逆に言えば、「封建大家庭」という空間こそが禍々しく、そこに巢食う人間を魑魅魍魎に変容させはするが、人間そのものはあくまでもその「封建大家庭」という場に感化された不幸な存在であり、本質的には無辜の存在であるという観点がそこには存在する。

繁漪と侍萍についてはその不幸は理不尽とも思われるが、曹禺自身としては運命論よりもむしろ、「家出しなかったノラ」である彼女たちが、封建大家庭の罪惡に蹂躪された犠牲者として、発狂後に静かな復讐を遂行しているという観点を適用したかったのだろう。

3.『日出』の特徴について

『雷雨』におけるギリシア悲劇の影響については上述したが、『ヒッポリュトス』の構図などについては、『雷雨』よりはむしろ『日出』の方が当てはまるのではないかとすら思われる。

即ち、破壊神としてのアフロディテは劇の背後で黒い影を落としている金八であり、機械仕掛けの神アルテミスは太陽をわがものとする労働者、自滅していくパイドラは陳白露、愚直で狭隘なヒッポリュトスは

方達生、潘月亭はテーセウスである。アルテミスがアフロディテに復讐すると誓った将来への暗示と呼応するなら、金八がいずれは労働者ら「正しい」力によって復讐されるという希望が託されているとも言える。

またイブセンの影響もやはり強く、例えば「太陽」に注目すると、『幽霊』第三幕の最後の部分、性病の発作を起こし断末魔の様相を呈するオスヴァルと、母親アルヴィング夫人との2人の場面、

「夫人、テーブルのほうへ行き、ランプを消す。日の出である。背景の氷河と山の峰々が、朝日の中にきらきらと浮かび上がる。

オスヴァル（外の景色に背を向けて、身じろぎもせず脇掛け椅子に掛けたのが、不意に言う）母さん、太陽がほしいよう。（以下略）」

息子オスヴァルは「太陽」＝「モルヒネ12錠によって得られる安楽な死の世界」を求めている。ここに出てくる「日の出」、「太陽」といったキーワードは、『日出』のそれと概念的には似通っている。白露は日の出の中、「太陽」を求めて睡眠薬10錠を飲み、安楽死している。「太陽」はまた、偽善や背徳を超越した公平無私な世界観、安楽な世界の象徴でもあり、この概念を共有することによって、『幽霊』と『日出』の2作品はつながりがあると言える。

ついでに付け加えれば、『幽霊』第二幕での、

「それにみんな、わたしたち、光をひどく怖がっていますものね。」という表現自体は、『日出』における登場人物群のイメージと重なり合う部分であり、社会における「幽霊」的存在という解釈が成り立つ。

『雷雨』における「内向的な劇空間」に対応させた時、『日出』は外に向けて開かれた「外向的な劇空間」である、と定義することができる。『雷雨』の「内向性」については、家庭という閉鎖された集団における人間関係の内向性が主な要因になっているが、『日出』の「外向性」については、社会の一断面という構成上、そこに一つの小社会が現出しており、その概念世界が観客をも巻き込んで展開することが、外向的ということの主な要因となっている。

その他にも幾つか要因が挙げられるが、その一つに舞台設定が開放的ということがある。ホテルを舞台にしていること自体からは、いわゆる

「『グランド・ホテル』方式」⁽³⁾の影響が見られる。

つまり、『雷雨』の舞台が一個人の私邸における客間あるいは一個人所有のあばら家であったのに対し、『日出』の舞台はホテルの一室という、比較的パブリックなスペースであり、実際の住人である白露よりも、有閑な輩たちの方が長く滞在しており、一種の溜まり場になっているのがこの舞台の特徴である。入れ替わり立ち代わり人が来る上に、ボーイの王福升のように常駐している者もいるわけで、空間は常に外に向けて開かれている。観客が登場人物の一人としてその空間に参加していたとしても、何ら違和感がない。三等女郎宿にしたところで不特定多数の客が来るのだから、状況は似ている。

以上のことから、『日出』の劇空間には、『雷雨』のようなプライベートスペースはほぼ存在しないと言って良い。この点によって『日出』はまず観客に向けて外向的な空間概念を創り出しているのである。

いま一つには、時間の問題がある。『雷雨』は時間的に切り詰められた構成になっており、24時間という枠内を慌しく通り抜けていくが、『日出』の場合、1週間というのは便宜上の時間であって、特に制約があるわけではない。白露の自殺は金八の横暴によって引き起こされるが、実際のところ1年後でもいいわけで、進行上では小東西の縊死の時間が少々急ぐくらいである。小東西が死なないパターンも用意されているので⁽⁴⁾、ますます制約は必要でなくなってくる。こういった時間制約の曖昧さが『雷雨』の凝縮された時間概念とは異なる、放漫な時間概念を創り出している。

また、「××ホテル」に流れる時間を劇空間の中心的時間ということで「主時間」と定義すると、第三幕において三等妓院に流れる時間は従属的な時間「従時間」と定義される。「従時間」に代表される第三幕の劇世界が、「主時間」の流れる後の幕とは異質であるという観点からすれば、それぞれが別の2つの劇空間であり、『日出』という一つの劇の中に異なる劇空間が併存する、二重構造の劇であるとも言える。これは、「主時間」が陳白露を(台風の目のように)中心としているのに対し、「従時間」が小東西を中心としていることから来るものであり、しかもこのそれぞれの時間観念は、その中心人物の死をもって終了する。

「従時間」は入れ子式に「主時間」に入り、一つの劇展開を見せている。その印象を特に強めているのが、第三幕にしか登場しない翠喜や小順子らの存在である。そして黒三はこの幕では金八の代理人として暴威を振るう。女郎宿自体が黒三の縄張りであってみれば、金八の掌中に展開される大宇宙の中に入れ子式に存在する、黒三の掌中に展開する小宇宙という構図が、『日出』の社会構造として浮かび上がってくるのである。そしてそれはちょうど「主時間」と「従時間」との関係に対応する。

小東西は第二幕までと違って「小翠」として登場するが、その容姿は三日しか経過していないにも関わらず、第二幕までの容姿から意図的に変化させられている。それは小東西の容姿を説明する記述としての、「与从前大不相同、狠了心、(略)」という表現や、「小东西神气改了、(中略)她现在象一个成年的妇人。」という表現によって、大変化であることが読み取れるのである。しかもその口数は以前よりも多くなっており、存在感は比べ物にならないほど大きくなっている。そしてそれが第三幕の独立性をより強調する形となっている。

第三幕のクライマックスである小東西の自殺自体は、第四幕に何の波紋をも起こさない。時間が近いことや情報が伝達される道筋がないため、方達生らにその事実が伝わらないからだとも言えるが、実際、小東西一人が死んだところで何も変わらないのである。小東西の死は、独立した第三幕における独立したトピックとして、一つの劇空間における時間の中心が破綻する事件として存在するのに過ぎない。

しかし全体として見れば、小東西と白露の死は連続している。そもそも小東西の登場する意義とは何であろうか、白露と一体どういう関係があるのかと考えてみると、小東西は白露の過去の投影ではないかという結論に行き当たるのである。ゆえに劇の主題として2人の死の関係は無関係なものでないことがわかる。

4.『日出』の方向性

この作品において最も存在感を発揮しているのが、大悪党「金八」である。金八は作品世界における闇の部分の隅から隅まで支配している。

その闇の世界は全ての劇世界を包み込み、登場人物に粘膜のように纏わりつき、誰もそこから逃れ出すことはできない。それと無関係でいられるのは、闇の世界とは対称的な、太陽のある世界に住む労働者たちだけである。

しかし、これだけ影響力のある金八でありながら、直接には表舞台に出て来ない。電話口や伝聞でその存在が確認され得る程度である。また、「太陽就在他們身上」と方達生が語る労働者たちも、その掛け声だけが聞こえて直接舞台には出てこない。即ち、労働者たちに代表される光明の世界と、金八に代表される暗黒の世界は、その残像をかすかにのぞかせながら、結局全貌を表に現すことがない。その中間に漂う退廃的な世界が劇の世界として表出されているだけである。

同時に、金八は劇中では「人間」として認識されていない。

「方达生　我不相信金八有这么大的势力。他不过是一个人。

陈白露　你怎么知道他是一个人?」(第四幕)

「陈白露　那还不容易、金八多得很、大的、小的、不大小的、在这个地方有时象臭虫一样、到处都是。」(第四幕)

と一つ概念となっている。金八の存在は固有の人間ではなく、マイナス存在の象徴あるいは共通の淵源として作品世界全体を網羅する、外界に開かれた存在となって規範化されているのである。

さらに曹禺が「《日出》跋」の中で『雷雨』について述べ、

「我常纳闷、何以我每次写戏总把主要的人物漏掉。《雷雨》里原有第九个角色、而且是最重要的、我没有写进去、那是就称为“雷雨”一名好汉。他几乎总是在场、他手下操纵其余八个傀儡。」⁽⁵⁾

と語っているが、この「第九个角色」の性格は、金八の性格にあまりにもよく似ている。金八の存在感は常に劇全体を覆い、登場人物たちの運命を一手に握ってその生死をも左右しているからである。

このように、さながら主宰者としての風格をも呈する金八の存在は、同時に劇空間に負の因子を散布する役割も果たしている。その手先となっているのが、王福升や黒三、あるいは潘月亭である。その因子を運ぶルートはそのまま社会構造になっており、金八を頂点とした負の社会ヒエラルキーを形成している。

闇社会の面々を描くために曹禺は実地に取材し⁽⁶⁾、時には殴られたことすらあったらしいが、『日出』の登場人物から下品な悪辣さを感じ取ることができるのも、その取材努力の成果であろう。例えばホテルのボーイ王福升がもと銀行書記の黄省三とやりあう場面、

「(悪意地玩笑)那你问你家里去、我哪儿知道?(拍着他的肩、狞笑)好、好、你不是王八、你儿子是王八的蛋、好吧?」

「(活脱脱一个流氓、竖起眉毛、挺起胸脯、抓着黄胸前的衣服、低沉而威吓的声音)你要敢骂我一句、敢动一下子手、我就打死你!」(第二幕)

この場面での福升の獐猛さ、卑劣さは、第一幕において白露の忠実な召使然として動く彼の姿とは対称的で、これによってそれまでの姿が偽善であったことが判明する。そしてさらに、

「(略)你哪儿?你说你哪儿!我不是哪儿!……怎么、你出口伤人……你怎么骂人混蛋?……啊、你骂我王八蛋?你、你才……什么?你姓金?啊、……哪、……您老人家是金八爷!(略)您别着急、我实在看不见、我不知道是您老人家。……(赔着笑)您尽管骂吧!(略)」(第二幕)

これは福升が電話口で、相手が金八とは知らずに居丈高に罵りながら、相手が金八と知るや急に卑屈になってへりくだる、「弱い相手には強く、強い相手には弱い」という、まさに「ごろつき根性」を発露している場面であり、先の場面とともに卑劣な雰囲気をよく表している。

このほかにも、様々な形で闇社会の表現が展開されるが、先の福升の「卑劣」や「偽善」、「非道」(匿ったふりをして結局は小東西を黒三に手渡す)、月亭の「偽善」(白露に小東西のことを請け負っておきながら、いざ闇の手に戻されたと知るや、金八怖さもあって「不过是乡下的孩子」と見捨てている)、黒三の「残虐」(小東西への日常的暴力)など、マイナス側面の表現には事欠かない。

これはそれぞれの登場人物が皆お互い他人同士であるため、相手を破滅に追いやることに何の躊躇もないからである。これが『雷雨』であれば、登場人物は皆何らかの形で血縁関係であったため、相手を破滅に追いやるのが自分の破滅にもつながる、「両刃の剣」の状態であったのだが、『日出』においては何ら遠慮することがない。黄省三は李石清に

あしらわれ、石清は月亭にあしらわれ、月亭は金八に滅ぼされる。まさに弱肉強食の連環である。福升や黒三ら金八の手下たちも、今は羽振り良く振舞っているが、一旦金八の庇護を失うと所詮は他の禽獣に食われてしまうだけの存在である。

そして、闇の勢力に破滅させられる運命の白露や小東西らは、当初から猛禽に貪り食われる運命にあったと言って良い。翠喜や小順子もまた同じような社会的弱者であり、女郎宿で闇の世界とつながってはいるが、もとは小東西と同じような行き場のない小動物に過ぎなかった。翠喜の悲運については、小順子の台詞、

「(略)可怜!这个人也是苦命、丈夫娶了她就招上了脏病癩了、儿子两个生下来就瞎了眼、还有个老婆婆、瘫在床上、就靠着这儿弄来几个钱养一大家子人。」(第三幕)

によってわかる。自分の惨めな運命に耐え切れず縊死した小東西と翠喜とが違うのは、翠喜には彼女を頼り、彼女が稼がなければ生きていけない家族が重くのしかかっており、悲運云々を語る余裕すらなかったということである。怨嗟の声を上げられるのはまだいい方で、多くの者たちは自分を省みたり、物を考えたりする余裕すらない。その点で彼女たちは、闇の世界に寄生することにより生きている白露たちのような人種とは、一線を画すると言える。そしてその弱者としての存在感が、白露たちのように一見華やかな生活を送っているように見えながら、実はそれが虚像であり、本当は心身ともに疲れ果てているような人物像に陰影を与え、その実像をあぶり出す役割を果たしている。

5.可能性の相違について

『雷雨』については東京初演の段階で序幕と尾声が削除され、『日出』については上海初演の段階で第三幕が削除された。

曹禺はこれについて、『《日出》跋』の中で不満を洩らしている。

「这种“挖心”的辦法、较之斩头截尾还令人难堪。我想这剧本纵或繁长无味、作戏人的守法似应先求理會、果若一味凭信自己的主見、不肯多体贴作者执笔时的苦心、便率尔删除、这确实是残忍的。」⁽⁷⁾

彼の作品は処女作『雷雨』の段階で「斩头截尾」の憂き目に遭っている

るが、幸い後に『日出』で行われたような「挖心」までは行われなかった。しかし彼自身、むしろ自分の作劇法自体の方に嫌悪感を覚えている。

同じく『《日出》跋』に言う。

「仿佛我只顾贪婪地使用着那简陋的“招数”、不想胃里有点装不下、过后我每读一遍《雷雨》便有点作呕的感觉。我很想平铺直叙地写点东西、想敲碎了我从前拾得那一点点浅薄的技巧、老老实实重新学一点较为深刻的。」⁽⁸⁾

そして曹禺は『雷雨』の反省に立脚して『日出』を執筆し、

「于是在我写《日出》的时候、我决心舍弃《雷雨》中所用的结构、不再集中于几个人身上。我想用片段的方法写起《日出》、用多少人生零碎来阐明一个观念。」⁽⁹⁾

「在《日出》里每个角色都应占用相等的轻重、合起来他们造成了印象的一致。」⁽¹⁰⁾

と述べているように、『日出』は個々の演劇的素材の断片を一つの場に集合させることで、総体的な劇空間を創造している。

一方で上述のように『雷雨』はその全てが有機的に結合しており、部分部分が不可変の存在である。井波律子氏は序幕と尾声について「額縁」という表現を用いている⁽¹¹⁾が、作品世界自体がまさに絵画的な、二次元に近い劇空間であり、三次元的な『日出』とは相違がある。

『雷雨』において近親相姦など全ての矛盾が暴露される結末の場面は、まさに歌舞伎等と言うところの「見せ場」そのものである。内面に向かって集約され、それが爆発する形で終局を迎える。『日出』における表現は逆に、放射状に観客に向けても降り注ぎ、ついに収斂されることがない。あるのはただ、現実世界の冷酷さ、無辜の民衆の末路についての、淡々とした描写だけである。

『《雷雨》序』によれば、『雷雨』は「封建大家庭の罪惡の暴露」であり、『《日出》跋』によれば、『日出』は「太陽を棄てた者ども」への引導を渡すための作品であった。曹禺は『《日出》跋』の中で、

「《日出》希望献与观众的应是一个鲜血滴滴的印象、深深刻在人心里也应为此“损不足以奉有余”的社会形态。」⁽¹²⁾

と述べており、その成果の社会還元を意識していたことがうかがえる。

その『雷雨』は計算され尽くした作品として、郭沫若をして「しいて難点を見つけようとしても、いささかの欠陥も発見できない」（『「雷雨」日本語訳への序文』）と言わしめるに至ったが、郭沫若は同じ文章の中で、

「人生そのものを宿命的な、暗いものとしている、この方面における作者の認識には、多少欠けているものがあると思われる。そのため、作者は濃厚な旧来の道徳的ふんいきの中にたてこもり、積極性にとぼしい。もっとも積極的な人物とされている魯大海でさえ、最後には霞込んでしまう。もし作者が批判される場合は、おそらくこの点が、もっとも人々の注目を受けるものと考えられる。」

と手厳しいが的確な批評を与えている。まさにこの部分こそが彼のウィークポイントであり、その後に批判の焦点ともなったのである。

結局曹禺は『日出』に至っても郭沫若に指摘されたような認識を改めることはできなかった。白露や小東西の自殺も、まさに「人生そのものを宿命的な、暗いものとしている」ものであり、その点では『雷雨』も『日出』も作品そのものが同じ欠点を抱えていたことになる。

結 論

『雷雨』から『日出』に至る過程において、無辜の人間を変貌させる「禍々しい空間」が、小空間である「家庭」から大空間である「社会」へとスライドしてスケールが大きくなったため、『日出』の方がポテンシャルの高い作品に見えるが、それは錯覚である。「封建大家庭の罪悪」、「社会悪」という対象の相違はあるものの、実はそのそれぞれの空間における「病根の剔出」という基準において、2作品は同一の方向性を有しているのである。つまり、作劇手法が違うだけで、作品の主題は全く同じということである。

そして『雷雨』は矛盾の環が爆発することにより全ての登場人物が本来の無辜の姿に戻り、作品世界が完結するが、『日出』は金八を中心とする闇の世界、太陽をわがものとする労働者の世界が連綿と続くのであり、白露、小東西の死は作品世界の完結を意味するものではない。『雷

雨』は「悲劇」として打ち出され、『日出』は「悲劇」ではないというのも、滅びゆく白露らが実は本当の主人公ではないからに他ならない。曹禺自身『《日出》跋』の中で、

「我讲过《日出》并没有写全、确实需要许多开展。」
と語っているように、『日出』の世界は未完である。

「家」は崩壊することがあっても、「社会」は崩壊しない。この点への着眼の瞬間こそが、曹禺が話劇を社会哲学の高みに引き上げた瞬間ではないかと思われるのである。

〈 注 〉

- (1) 原千代海訳岩波文庫版『幽霊』より。以下これを底本に引用。
- (2) 「『雷雨』序」にあり。
- (3) グレタ・ガルボ、ジョン・バリモア主演でアカデミー賞を取ったこの映画のヒット以降、『グランド・ホテル形式』という映画用語が定着したという。
- (4) 曹禺は小東西が縊死する結末が刺激的過ぎるとして、わざわざ第三幕のみに「附記」を付け、小東西が縊死せず、泣き崩れて終わるバージョンを提供している。
- (5) 訳すれば、「私は、どうして毎回劇を書くたびに主要登場人物を書き漏らしてしまうのか、いつもいぶかしかった。《雷雨》にはもともと第9の役柄があり、最も重要なのに書いていない。それは“雷雨”という名の好漢である。彼はほとんどずっと舞台にいて、手元でその他の8つの操り人形を操縦しているのである。」
- (6) 「『日出』跋」に曹禺が第三幕執筆のために苦心して取材した経緯が記されている。
- (7) 訳すれば、「このような“心臓をくりぬく”というやり方は、頭や尾を切り取られるよりもさらに耐えがたいものである。私はこの劇本については、冗長繁雑で面白くないかもしれないとは思っているが、しかし脚本家の守るべきは先に(作品に)かまうことであるから、自己の考えのみをひたすら信じ、それほど作者の執筆時の苦心を思いやろうとせず、すぐに軽々しく削除に踏み切るとするのは、なんとも残忍なことではなかろうか。」
- (8) 訳すれば、「私がまるで、ただあの粗末な“仕掛け”をがむしゃらに使うこ

とだけに気をとられていたかのように感じ、いささか胃にもたれた。そして《雷雨》を読み返すたび、吐き気を催すようになった。平板にものを書きたいと思ったし、以前採用したあの浅はかな技巧を叩き壊し、本当にまじめに、改めてより深く学びたいと思ったのである。」

- (9) 訳すれば、「そこで私は《日出》執筆に当たり、《雷雨》で用いた構成を捨て、数人の身の上に集中させることのないようにしようと決心した。私は断片手法によって《日出》を執筆し、人生のこまごまとしたもので観念を明らかにしようと思ったのである。」
- (10) 訳すれば、「《日出》におけるそれぞれの役柄はすべてそれなりの比重があり、それらが合わさることによって統一したイメージを醸し出しているのである。」
- (11) 「『雷雨』論—その原像を求めて—」より。
- (12) 訳すれば、「《日出》によって、観衆に対し希望を与えなかったのと、この“足らざるを損じて有り余れるに奉る”(富める者はさらに富み、貧しいものはさらに貧しくなる)社会の有り様の、鮮血滴るイメージを人心に深く刻み込みたかったのである。」

【参考文献】

- 「曹禺文集」第一～四卷(中国戯劇出版社)1988年
「雷雨」影山三郎訳(未来社)1953年
「現代中国文学全集13 曹禺編」(河出書房)1955年
「中国現代文学選集6 郁達夫、曹禺巻」(平凡社)1962年
「中国の革命と文学4 老舎・曹禺集」(平凡社)1972年
「中国現代文学史資料匯編(乙種)曹禺研究資料」上・下
田本相・胡叔和編(中国戯劇出版社)1991年
「曹禺研究五十年」潘克明編著(天津教育出版社)1987年
「金線と衣装 曹禺与外国戯劇」焦尚志編(中国戯劇出版社)1990年
「『雷雨』論—その原像を求めて—」
井波律子(金沢大学教養部論集・人文科学篇)1977年
「演劇概論」河竹登志夫著(東京大学出版会)1978年
「中国演劇の二十世紀 中国話劇史概況」瀬戸宏著(東方書店)1999年
「ギリシア悲劇全集3」(岩波書店)1990年

- 「ギリシア悲劇全集5」(岩波書店)1990年
「ハムレット」市河三喜、松浦嘉一訳(岩波文庫)1949年
イブセン「人形の家」矢崎源九郎訳(新潮文庫)1953年
イブセン「幽霊」原千代海訳(岩波文庫)1996年
オニール「楡の木陰の欲望」井上宗次訳(岩波文庫)1951年
「現代世界演劇2 近代の反自然主義(2)」(白泉社)1971年